

LAS ESTRATEGIAS DE LA MEMORIA EN EL CINE DISIDENTE DEL FRANQUISMO.

Ana Llorente

Universidad Autónoma de Madrid

Pocos instantes de *Muerte de un ciclista* son suficientes para que Juan, personaje interpretado por Alberto Closas, repase su presente con la mirada de desencanto del intelectual bardemiano, cual Laín Entralgo que, años atrás, ya contemplaba nuestra «España como problema». Durante una cena con su madre viuda, encarnada por Julia Delgado Caro, y en la intimidad del hogar burgués, su futuro es puesto sobre la mesa en una discusión donde su rebelión frente al dominio matriarcal le muestra como el falangista desengañado por el régimen que es. «Todo lo mío está en orden», afirma su madre, amenazada por el escepticismo con el que Juan afronta el camino trazado para su destino. «Sí», replica él, «Carmina está



II. 1

bien casada. Yo cumplo con mi papel de mal chico. Los hermanos están muertos. Y la fama en las vitrinas». Las áridas palabras con las que sentencia los valores de su entorno son respuesta de unas oscuras circunstancias que le estaban arrojando hacia un posicionamiento crítico frente a la realidad social y económica que le rodeaba, llevándole a cuestionarse el pasado más reciente como causa directa de su

infelicidad [il. 1]. En 1955, Juan Antonio Bardem creaba así un icono cinematográfico de la reflexión en torno a un momento en España manchado por las hieles de la guerra.

La disidencia cultural reclamaría un mismo replanteamiento de los esquemas que estaban construyendo la memoria nacional. Como a Juan, de nada serviría a los protagonistas de aquel clima el adoctrinamiento enfático de carácter casi tan

sentimental como el que pretende su madre. Al responder a su hijo, «¡Y aquí!», mientras se golpea el pecho para ensalzar la talla moral de esa «fama en las vitrinas» de sus mártires de guerra, la matriarca de *Muerte de un ciclista* enclaustra la visión de la realidad dentro de una mitificación de tono maniqueísta de los valores ideológicos que llevaron a la muerte a su familia. Frente a ello, la disidencia cinematográfica se iba a volcar en el tipificado rescate del testimonio directo y fiel -que el régimen pretendía abandonar a la suerte de una heterotopía foucaultiana, de un no-lugar recluido en las hojas de censura- para reconstruir así el recuerdo del pasado más inmediato dentro de una reflexión imbuida en la causalidad.

Igualmente, tanto desde determinadas estrategias dentro del contenido filmico como desde el funcionamiento del cine disidente como producto cultural, la memoria quedará definida en sus largometrajes como aquella potencia por medio de la cual se retiene y se recuerda algo. No es pues un acto irreversible y objetivamente ligado al pasado sino un proceso en continua (re)construcción desde el presente, a través de testimonios más o menos inmediatos. Así, dentro del marco oficial de una dictadura, el cine de la disidencia cultural trataría de reestructurar las bases de dicha potencia para lograr construir paralelamente la venidera memoria del presente por encima de unos discursos de poder que, a través de la falacia propagandística, estaban instaurando el olvido como argumento futuro de la historia.

El estudio de los mecanismos empleados para este fin desvelará por un lado que, más allá de la búsqueda creativa y de las disertaciones teóricas sobre el realismo como vía disidente de re-presentación, este cine se volcará en la intervención sobre los mecanismos de asimilación e interacción con la obra cinematográfica¹. Toda memoria se construirá pues desde el propio espectador, su consideración como sujeto activo y, en último término, desde los fundamentos de una identidad cultural nacional que configure su visión de la realidad del país. Por último, se revelará que, desde la propia estrategia para la construcción de una memoria, el cine de la disidencia estaba imprimiendo en sí mismo las huellas de su momento de producción y recepción como artefacto cultural dinámico.

EL DISTANCIAMIENTO CRÍTICO.

<<Ninguna teoría de los medios de comunicación puede surgir por encima de los propios medios ... Esto resultará ser lo que he llamado «metarepresentaciones», elementos mediáticos que reflexionan sobre su propia constitución o (para recordar el maravilloso objeto del minimalismo dadaísta del artista Robert Morris) cajas con el sonido de su propia fabricación>>

W. J. T. Mitchell²

La inducción en el espectador por parte del cine disidente de una actitud que podemos poner en paralelismo con la misma que conduce hacia esa reflexión

crítica y desengañada -aunque a la vez potencialmente reconstructiva- en el protagonista de *Muerte de un ciclista*, partirá de un lógico proceso de deslegitimación de las representaciones oficiales del régimen. La imposibilidad de atacar directamente los contenidos ideológicos de estas conducirá hacia un cauteloso aunque efectivo cuestionamiento de la fiabilidad de los vehículos que emplean para su difusión. Por ello, lejos de huir de los lenguajes y modelos de adoctrinamiento del franquismo, buena parte del cine disidente los empleará al servicio de una estrategia que hundirá sus raíces en los recursos de metarepresentación de la nívola de Miguel de Unamuno. Frente a la ideología oficial de la dictadura, la disidencia tramitaba desde sus propias estrategias narrativas ese reclamado, pero relativo, regreso al 98 y su espíritu regeneracionista, disponiendo en el espectador una mirada distanciada y crítica hacia los medios de difusión de unos valores que se antojaban las causas directas de la decadencia española³.

Ya en 1951, se respira una recuperación de esta estrategia narrativa a través de ciertas formas de metacine en la obra que se etiquetaría como el punto de partida del cine disidente, *Surcos*. En una reveladora secuencia que gira en torno a la reflexión sobre los modelos cinematográficos que batallaban en aquellos años —el realismo italiano y el escapismo estadounidense— observamos cómo Nieves Conde opera en el campo de lo metacinematográfico. Se trata de la sencilla conversación en la que los dos antagonistas principales del largometraje, el mafioso don Roque y su amante, están decidiendo qué película ir a ver. Finalmente, acaban por posicionar sus gustos de manera banal en el polo opuesto al nuevo estilo del neorrealismo a través de un diálogo del que quedarán reminiscencias en obras posteriores del cineasta falangista como *Los peces rojos* y sus significativas frases como «[Lo humano es fantasía]!». Personajes que entran en el estereotipo del más genuino cine negro americano se nos presentan burlándose de la «innecesaria» muestra en las pantallas de una desalentadora realidad de la que, dentro de la línea argumental de *Surcos*, no sólo permanecen obscenamente ajenos, teniendo- la delante, sino ellos mismos participan. De este modo, la secuencia subraya la imperdonable inconsciencia del escapismo fomentado por los géneros cinematográficos clásicos de los que ambos hacen representación, convirtiéndose en símbolos de una industria cultural corrompida y corruptora.

Una mayor magnitud crítica se consuma al confrontar este tipo de secuencias con las imágenes más testimoniales de la película. Efectivamente, tal y como explica Mitchell a través del clásico diagrama del Vaso Rubin, cualquier estrategia metacinematográfica suponía precisamente el enfrentamiento de las dos dimensiones que entran en juego en una representación⁴. Por un lado, tendríamos un espacio pretendidamente real dentro del film (independientemente del mayor o menor realismo con que sea presentado en la pantalla). En segundo lugar, la dimensión de la representación, la que surge en «la pantalla dentro de la pantalla», o en los escenarios filmados, y de la que, por otra parte, la primera participaría

como referente. Dentro de la narración, cada una de estas dimensiones es contingente de unos valores determinados que se revelan con mayor claridad cuando entran en conflicto. Es en ese momento cuando suele sobredimensionarse las connotaciones negativas asociadas a la ficción, subrayando, por oposición, el carácter testimonial de lo real.

Una de las secuencias que más explícitamente cumple con la intencionalidad de la estrategia metacinematográfica pretendida por el cine disidente forma parte de la obra maestra de Bardem. Minutos después del mencionado diálogo entre Juan y su madre, *Muerte de un ciclista* nos ofrece una evidente descalificación del medio doctrinal por antonomasia durante la dictadura: los noticiarios franquistas. Un primer plano del protagonista nos lo muestra contemplando en el cine una crónica de la alta sociedad en la que Jorge, su cuñado, se presenta dentro de la pantalla ofreciendo una exaltación de los valores nacionales de un momento político como aquel, sin aparente parangón en cualquier otra época pasada de nuestra historia. Él mismo compone una directa representación no tanto de la parafernalia gestual y propagandística de Franco como de cualquier dictador fascista. Tras el discurso, unas escenas tan artificiosas como familiares para los espectadores de los cincuenta dan crónica de la colaboración en una subasta benéfica de María José, la adúltera amante de Juan interpretada por Lucía Bosé. Detrás de las pantallas la realidad de estos sujetos, mostrada a lo largo del largometraje, es otra: Jorge es un personaje bufón dentro de su círculo social y la buena voluntad de María José no aparece a la hora de socorrer al ciclista atropellado y afrontar las consecuencias del fatal accidente.

De esta manera, desde la mirada de su protagonista, Bardem expresaría una descalificación de los noticiarios franquistas a través del conflicto establecido entre lo que muestran como real en las pantallas y su auténtico referente. En este sentido, la película dirige al espectador por una doble vía que en sí parece contradictoria:

- En primer lugar, la obligada anulación del poder inmersivo y adoctrinador empleados por los discursos oficiales.
- Posteriormente, la particular participación del espectador en la experiencia misma del protagonista para identificarlo con él en su meditación crítica sobre la realidad de su entorno.

Al igual que en *Surcos*, a partir de ese momento, el contraste con las posteriores secuencias que muestran los suburbios en los que vivía el obrero víctima de María José, hará que aquella mascarada del espectáculo social de las clases poderosas se torne cada vez más despreciable para el público que mira a través de los ojos de Juan. Así, sólo por medio de la disociación de la conciencia del espectador y los modelos más convencionales de entretenimiento cultural y mediático adquieren

su completa potencialidad las secuencias de mayor crudeza visual y conceptual del llamado «realismo crítico» en el cine de Bardem.

En resumen, esta estrategia de metarepresentación seguirá un primer proceso de distanciamiento y un segundo momento de inmersión no-escapista, reubicando a los espectadores en la realidad del protagonista para compartir con él un proceso intrahistórico que entendemos a su vez en dos dimensiones:

- Por un lado, desde la valoración y juicio del pasado a través de la experiencia de sus circunstancias presentes en un discurso causal. Esto tendrá reminiscencias en la simultaneidad anímica de la exploración introspectiva del recuerdo en el venidero cine de Carlos Saura.
- Por otra parte, desde la forma de asimilación y aprendizaje del presente gracias a la reestructuración de sus mecanismos de reconocimiento de la realidad.



II. 2

La misma inducción al distanciamiento introspectivo observamos en *Calle Mayor*. Juan, ese estereotipo constante y autobiográfico del director, vuelve a aparecer -esta vez encarnado en José Suárez- como responsable de la reconstrucción de la conciencia del espectador a partir de los conflictos internos que le supone oscilar entre la farsa y la verdad. Sin embargo, en este caso la efectividad de la omnipresencia de una metarepresentación como soporte argumental, casi como protagonista de la obra, es suficiente para lograr una desarticulación de los valores ideológicos promovidos por la propaganda del régimen. Se trata de la broma que gasta el grupo de cinco amigos a Isabel, interpretada por Betsy Blair. Esta se torna una función teatral en sí misma aprovechada por Bardem para agudizar la gravedad de la distancia referencial entre una ficción, escapista y esperanzadora no sólo para la inconsciente protagonista sino para su entorno, y la despiadada realidad de provincias [il. 2].

El hecho de que la cruel pantomima del amor de Juan hacia Isabel sea ideada por los antagonistas del film conduce, de nuevo como en *Surcos*, a una identificación maniqueísta de estos con la perversidad manipuladora y engañosa de los medios cinematográficos que, como los cinco amigos, mantienen al público en un ensueño controlador. El espectador se convierte en mejor testigo que el pro-

pio Juan del microcosmos costumbrista retratado, permitiéndose un juicio crítico de la sociedad española que sobrevive entre las falsas ilusiones mediáticas de las que ellos mismos son víctimas. En este sentido, es significativo que en *¡Bienvenido Mister Marshall!*, los sueños de los protagonistas adopten la misma forma de las películas de género americanas. Tal y como señala Caparrós Lera, en estas secuencias reside una clara parodia de la imagen que Europa tenía de Estados Unidos⁵. Sin embargo, a la vez queda explícitamente denunciada la identificación del cine convencional como vehículo de las ilusiones sociales.

Para el cine disidente del franquismo, esta postura crítica trasciende a cualquier manifestación de la industria cultural. Es el caso de *Esa pareja feliz*, con la que Berlanga y Bardem dirigen una ilustración cinematográfica de las, por aquel entonces, recientes teorías del binomio deseo-frustración con el que operaba la industria cultural según Adorno y Horkheimer. Brillantemente abierta con la famosa escena en la que Aurora Bautista se desmaya sobre el cartón piedra del decorado de una película histórica, desnuda ya desde su comienzo el trampantojo del que abusan los medios con un ilusionismo que sobrepasa sus límites morales en el concurso radiofónico. No obstante, lo dramático de una dialéctica que se antoja mundial y contemporánea, reside en que la raíz de aquellas esperanzas se encuentra no tanto en la universalidad como en unas circunstancias políticas, morales y sociales carcelarias y propias de cada nación que corrompen la inocencia de las mismas. El cine disidente generará así una refracción de la realidad particular española del momento, permitiendo percibir la complejidad de los aspectos que entran en juego en la construcción de la imagen de España. Dentro de esa perspectiva poliédrica lograda por el distanciamiento crítico frente a los convencionalismos de representación, ¿cómo abandonar ahora la futura memoria a los espejismos nada inocentes que estos fomentan?

¿LA MEMORIA NACIONAL?

Cuando Caparrós Lera mencionaba aquella paródica utilización de los géneros cinematográficos de Hollywood en los sueños de *¡Bienvenido Mister Marshall!*, nos remitía al poder contaminante que tiene la utilización del tópico sobre la memoria histórica de América⁶ [il. 3]. Sin embargo, lejos de plantear este problema desde la mirada del *outsider*, los pro-



II. 3

pios cineastas de la disidencia, especialmente Berlanga, asumieron que la política propagandística exterior del régimen, de la que tanto dependía la cinematografía, tendía a hacer pagar a nuestro país las mismas consecuencias. Efectivamente, uno de los elementos con los que jugó el franquismo en la configuración de la imagen mediática de la España de la dictadura, a expensas de la búsqueda de la atención y capital extranjero que consumase las aspiraciones del aperturismo en su primera fase, fue la tipificación indiscriminada de sus representaciones.

En una secuencia de *Muerte de un ciclista*, Bardem representa la venta del estereotipo andaluz que es explotado por las clases poderosas como espectáculo social para atraer negocios con el extranjero. Sin embargo, una habilidosa coreografía visual mediante la convergencia de dos clichés, la española y el thriller americano, constituirá una estrategia en un doble juego. En primer lugar, complaciendo los gustos extranjeros fuera y dentro de la pantalla estaría atrayendo la conformidad del sistema cinematográfico oficial. La tipificación andaluza de España se muestra incluso en esta secuencia con orgullo, con una cierta firmeza en los primeros planos de los cantaores y palmeros que entroncaría, si se permite, con el narcisismo colectivo andaluz al que alude Ortega y Gasset cuando habla de su propensión a interpretarse. Esto, en última instancia, se debe en parte a su asumida y acostumbrada condición de sujetos observadores de sí mismos, apelando de nuevo a la visión objetiva y reflexiva que produce la obra de Bardem en el espectador. No obstante, durante la escena, el flamenco está ahogando el sonido de las palabras, no tanto para acentuar el suspense con la incomprensión del diálogo que parece delatar a los protagonistas como para asociar el convencional tópico de la «española» a la frustración, ensordecendo significativamente la verdad revelada por los personajes en el clímax de la película. Así, el ejemplo más evidente de la reconfiguración de los fundamentos de la memoria que planeaba el cine disidente, sería un frecuente y perverso -por estratégico- mantenimiento de los códigos oficialmente utilizados para expresar la idiosincrasia nacional.

En 1955, dos años después de que Juan Aparicio, Director General de Prensa de Madrid, recibiese la notificación de que *¡Bienvenido Mister Marshall!* había despertado en Francia <<una corriente de simpatía hacia España>>⁷, en Londres, Alan Brien se preguntaba en *The Truth* cómo era posible que <<el gobierno que hizo un fetiche del orgullo nacional estuviese agradecido de ver aquel retrato de su gente como analfabetos entusiasmados por la expectativa de la generosidad trasatlántica>>⁸. Mientras que la censura se perdía en los sueños eróticos de Eloísa y la productora en lanzar artísticamente a otro icono de la española, Luis García Berlanga aprovechaba la complacencia resuelta para plantearnos si realmente el pueblo español dirigía con paso firme y, sobre todo, con éxito la acostumbrada exportación de la tipificación andaluza. Más allá de los incidentes en Cannes con la representación estadounidense en el jurado del «redimido» actor comunista Edgard Robinson, el cual arremetió contra la imagen que el film daba

de los americanos, lo que realmente diseccionaba *Bienvenido Mister Marshall* eran las razones por las cuales España no lograba una competente política exterior. En concreto, ¿hacia dónde nos dirigían sus estrategias de promoción? ¿Era realmente productivo disfrazar a un pueblo y cubrirlo de falsas fachadas que algunos han comparado con las arquitecturas efímeras del fascismo de Mussolini, del que se suponía quería alejarse el régimen? Lo que es más importante, ¿qué efecto tiene todo esto en nuestra conciencia colectiva y nuestro progreso?

Berlanga superaba el carácter de crónica fabulada al adentrarse en una crítica del espíritu que configuraba el imaginario español que serviría en un futuro a la reconstrucción histórica.

Con este fin, las «autenticidades rurales» a las que nos tenía acostumbrados la mirada sainetesca del valenciano se alejaban, mucho antes de su maridaje profesional con Azcona, del «esencialismo» que ya aportaba de forma intoxicadora la propaganda del régimen. Por el contrario, la noción folklorista aparece, de nuevo, intencionadamente asociada a la frustración y no tanto al orgullo nacional. En la castración de los sueños perseguidos con estereotipos, la «españolada» oficial se desvelaba como la imagen de una nación estática, un ente inmutable y anacrónico que, tal y como queda implícito en la película de manera crítica, estaba espantando, junto a la incompetente política externa, cualquier intento de progreso. Esto, no obstante, revelaba en sí que el alejamiento del fascismo planeado por el régimen era ficticio y no velaba por la mejora de las condiciones de vida de la población sino por el mantenimiento de una dictadura que, por definición, condenaba al país a la autarquía.

Por su parte, dentro de una interpretación microsocia de la fatalidad adherida al contradictorio mantenimiento de los valores y la imagen estereotipada de España como única salida hacia un pretendido desarrollo, Carlos Saura retrata a *Los golfos*. En 1959, la película aborda la tradición española por antonomasia, ligada en el subconsciente social a la exportación franquista. ¿Quién no ha visto a ese icono de la censura y punto de mira de la prensa internacional que fue Ava Gardner lidiando una vaquilla a mediados de los cincuenta junto a Luis Miguel Dominguín mientras la poética de la tauromaquia rendía a su amigo Ernest Hemingway [il. 4]? y ¿quién no recuerda el atractivo asociado al torero y actor Mario Cabré cuyo enamoramiento por la actriz hizo correr ríos de tinta? Frente a esa cultura visual del régimen, Saura descubre el lado sombrío que enmascaran las luces de los trajes sobre la arena que el régimen intentaba vender como si de focos de cine se tratasen. Lo que parece la única salida de la miseria para los protagonistas no sólo les conduce a la decepción sino a la perdición. Frente a mitos como Manuel Benítez «El Cordobés» encarnación del heroísmo torero y de la realización de un sueño, *Los golfos* de Saura son una inversión de este prototipo que desvela la otra cara de la moneda de ese mundo. Anti-héroes muy alejados

del sentido que tenía este concepto en otros personajes del cine disidente, como los protagonistas de Azcona, dan crónica en esta película del resultado común y real de las herramientas que ofrecía España para salir de la pobreza. Escenario de un callejón sin salida, símbolo de la inmutabilidad a la que se enfrentaba la nación, lejos de favorecer el desarrollo de los protagonistas los ruedos atrapan fatalmente su destino.

De esta manera, por encima de los mensajes anti-providencialistas que acompañan a films como el de Berlanga y Saura y, por supuesto, la obra de Bardem, la disidencia se convertía en uno de los primeros constructores de los cimientos de una memoria nacional en la dictadura al asumir la necesidad de una visión dinámica, que no necesariamente aperturista, de una conciencia social desde la cual juzgar y aprender de las imágenes del presente. Romper con el esencialismo -en su sentido más estático- con el que se estaba fijando la imagen de España, y por el que se estaba apostando para su desarrollo, representaría la posibilidad de construcción de una memoria propiamente dicha. No se puede conformar esta desde la inercia de unos estereotipos, partiendo de la base de que toda memoria nacional se construiría por la historia, cuya ontología está en el cambio. Sin embargo, ¿se podía escapar en esos momentos del fatalismo que impedía una dinámica histórica de carácter lineal?



II.4

LA MEMORIA SUBTERRÁNEA.

Parte de la oposición cinematográfica a la dictadura basará sus testimonios críticos en una inmersión en el sentido trágico que parece no dar cabida más que al conocimiento, no exento de cierto compromiso, de una realidad social presente. La imagen expresionista de María José, muerta cual bruja de cuento, con la que cierra Bardem su *Muerte de un ciclista*, se antojaba así como un aterrador guiño a la sucesión de personajes grotescos y absurdos descritos por Azcona o plasmados por Berlanga y Ferrer tras las *Conversaciones de Salamanca*. Eran imágenes de una asunción desesperanzada de lo insalvable de unas constantes menta-

les que fundamentaban el modo de ser español. La memoria histórica nacional parecía adquirir así un carácter cíclico imposible de escribirse más allá de la angustia determinista ilustrada a la perfección por ese Nino Manfredi arrastrado a su destino en el *El verdugo* [il. 4].

Sin embargo, el propio Bardem, en su indeseada adaptación de las *Sonatas* de Valle-Inclán, invirtió un icono de antihéroe como era el Marques de Bradomín en el héroe en busca incansable de la libertad anulada por el poder absoluto. La mirada dirigida no ya desde la experiencia del protagonista, sino cada vez más desde esa «tercera manera» valleinclanesca implícita en lo demiúrgico de recursos como la coralidad y los planos secuencia, no llega a anular del todo un proceso intrahistórico regeneracionista. Partiendo de esa posición, la reestructuración de la potencia desde la cual crear la memoria histórica es dejada en manos del espectador quien, no obstante, podrá verse apelado con películas como *El cochecito* a una necesaria asunción del desarrollismo lejos la inmovilidad, desde la propia contradicción implícita en el sentido del esperpento cuando Max Estrella afirma que la tragedia española no es una tragedia, simplemente es esperpento. Por ello, el cine disidente no sólo se limitó a advertir de la inercia que plantaba la dictadura en la configuración de la historia sino que ofreció las pistas para poder contemplar los movimientos que se estaban produciendo.

En primer lugar, dentro del carácter documental de buena parte de estas obras se produce un intento de fijar las reacciones contrarias al régimen que, por otra parte, ellos mismos promovían. El cambio en la España de los cincuenta, como en cualquier país y momento sentenciado por la dictadura, tenía su máxima resolución en la oposición y su estandarte disidente. Se podría decir con ello que en el «autorretrato» del espíritu de este sector cultural, el cine escribía las bases de los acontecimientos que iban a tener su repercusión en las décadas posteriores. Por poner un ejemplo, el espíritu de «reconciliación nacional» promovido desde el PCE, en el que militaba Bardem, quedaría impreso en su obra *La Venganza*. En ella, la desarticulación de la demagógica exaltación de los valores del régimen en la memoria de la guerra se pretendería en la superación de la fatalidad implícita en uno de los rasgos considerados idiosincrásicos para España como es el «enfrentamiento entre hermanos» a través de una línea argumental costumbrista. Sin embargo, estos autorretratos se harían dentro de los códigos marcados para una historia subterránea, escondida y perseguida, que, como afirma el historiador Enrique Florescano, siempre se expresa en levantamientos y protestas como las ya impresas, a pesar de su censura, en los fotogramas de las revueltas estudiantiles en *Muerte de un ciclista*.

Siguiendo una línea más próxima a la intrahistoria, Bardem nos presentaba en esta película a la universitaria Matilde como representante del cambio y de la nueva actitud opositora y a la que sitúa en contraste con el resto de los personajes femeninos. Con este enfrentamiento logrará una forma de acentuar la subversión de un elemento fijo en el imaginario ideológico franquista como era el modelo de heroína que poblaba películas como las de Orduña o Sáenz de Heredia. Así, personajes como la matriarca de la obra maestra de Bardem, que el sistema cinematográfico oficial las hubiese glorificado en su coraje por el servicio a los ideales

nacionales, adoptan connotaciones negativas o bien victimistas, como sucede con la resignada Isabel en *Calle Mayor*. En este sentido, una excepción sería la de Nieves Conde que se apoya en la exaltación misógina del patriarcado defendido por la Falange para hacer sucumbir a la corrupción y al pecado a los personajes femeninos. Sin embargo, por lo general, no se trata de construir estereotipos hegelianos, sino frecuentemente de desmitificar al modelo de heroína, desde las mismas doctrinas que defiende, con la finalidad de trasladarlo a personajes como Matilde.

LA MEMORIA DISIDENTE.

Considerando que todo cambio parte de un conflicto entre lo ya establecido y lo propuesto como su alternativa, conviene señalar, por último, que todo cine que manifieste su esencia en la oposición al preexistente y el sistema que lo genera resulta ontológicamente histórico desde su funcionamiento como producto cultural. La obra cinematográfica disidente trasciende así su clásica valoración como fuente documental por su mero contenido fílmico en el momento en el que consideramos todas sus dimensiones, como dijimos en la introducción, más allá de la mayor o menor vinculación de la representación con el referente real. En este sentido, Santos Zunzunegui mencionó la necesidad constante de una perspectiva analítica que, en lugar de partir del contexto histórico para explicar el film, considere a este como la fuente para conocer la historia de su momento de producción⁹. Esto debe ser afrontado no tanto en el sentido de reconstrucción histórica de Marc Ferro basada en el contenido de la obra como por la interacción de esta con su «entorno», adoptando la terminología de Luhmann.

Siguiendo la tarea de trazar un revisionismo histórico, es preciso defender la autonomía de las obras cinematográficas que, dentro de una visión orteguiana del objeto artístico, las reivindique por encima de la identidad especular de la realidad que ya superó Pierre Sorlin con conceptos como la refracción. Como artefactos culturales dinámicos, activos, trabajaron dentro de un marco de condicionamientos que, en su superación, no dejaron de imprimir las huellas de su estructura para descubrir dos dimensiones de su historicidad. Por un lado, la derivada del entorno de producción y, por otra, lo que Monterde llama, «imbriación con su contexto eficaz»¹⁰ que podemos caracterizar como una suerte de memoria continua que se prolonga hasta el presente. En el caso específico del cine de la disidencia, esta historicidad nos ayudaría cumplir la necesidad apostillada por Doménech Font de llevar a cabo un análisis del articulado de los niveles del discurso censor en sus transformaciones y desplazamientos, más allá de una perspectiva victimista frente a la coerción.

Así, cuando en uno de sus informes, fechado a 8 de septiembre de 1950, el censor de guiones Francisco Alcocer Badenas comentó que <<entre la propaganda y la contrapropaganda sabido es que no hay demasiada distancia>>¹¹,

apuntaba ya a la principal de esas fisuras de la coerción ideológica en el cine del franquismo: lo que Marsha Kinder analizó como subversión de las tradiciones filmicas¹². En sus deseos de crear su paternalista cultura visual de adoctrinamiento, Franco comprobó la efectividad y el poder que tenían las alteraciones y manipulaciones de las películas americanas para encajar en ellas las ideas del régimen. Del mismo modo, y haciéndole caer en su propia trampa, tal y como hemos visto, para los cineastas disidentes era posible una reinscripción de determinados valores partiendo de un aprovechamiento de las propias situaciones políticas.

Un caso ilustrativo de la elocuencia histórica que caracteriza la oposición cinematográfica lo da *Surcos*. El hecho de que lograrse pasar la censura preventiva del guión en 1950, estrenarse en 1951 y presentarse en Cannes en el 52 donde recibiría las alabanzas de periodistas, que lanzarían paralelamente duros juicios mediáticos contra el franquismo, revela que era posible filtrar en una sutil tesis social falangista una dura crítica a la gestión política y económica del gobierno. Los medios con los que lo hizo remiten a la política de alejamiento de las formas más radicales del fascismo que anhelaba el gobierno tras la Segunda Guerra Mundial, pretendiendo el llamamiento a la unidad monolítica de España en la que encajaba ese alegato al regreso de los tradicionales valores sagrados de la familia y la iglesia que Nieves Conde integraba en su película. Sin embargo, el cese de García Escudero como cabeza de la Dirección General de la Cinematografía y Teatro, no tanto por haber declarado *Surcos* de Interés Nacional como por haber negado esta misma categoría a *Alba de América*, revelaba la fragilidad de los supuestos deseos del temprano aperturismo de 1951. De este modo, la dialéctica de la película en el sistema del cine oficial narraría que la ideología dominante nunca podría ser monolítica y, siendo susceptible de convivir con sus opuestas, llevaría a tomar decisiones desde el poder contradictorias con los programas políticos del momento.

Por otra parte, es significativa la recepción extranjera de esta y otras películas de la disidencia. Fuera de nuestras fronteras, el sentido crítico de las mismas era leída con la claridad que un sistema censor, aún no codificado, carecía. Tras el estreno en Cannes de *Muerte de un ciclista*, Bardem fue visto internacionalmente como un representante de la España intelectual que se oponía al franquismo. En nuestro país, como cuenta anecdóticamente Rosa Añover, incluso logró ocultar su militancia en el PCE durante años¹³. Parecía que después de recibir el juicio fuera del extranjero se agravaban los problemas para los productos de estos cineastas, lo cual llega a delatar la ineficacia del sistema y las dobles lecturas a las que podía estar sometida una película que, por otra parte, sacaba provecho de la falibilidad de una estrategia como la coproducción. De este modo, como hemos comprobado, la fluidez, y a menudo la contradicción, de los significados a la que se prestaba los lenguajes cinematográficos podía ser un medio efectivo para la incursión de mensajes subversivos. Entre los informes de los cinco lectores

de *Muerte de un ciclista* encontramos observaciones como las de Juan Fernández Rodríguez: <<Graves reparos morales que pueden ponerse a este guión tal y como se presenta. Se trata de pintar muy a lo vivo lo repugnante y feo que es el pecado del egoísmo, pero pulula a través de todo el guión y se está mascando desde el principio hasta el fin el pecado del adulterio contra el cual no se dice absolutamente nada (subrayado en rojo). Y esto es inadmisibile>>¹⁴. Junto a esta valoración, se encuentran hasta diez modificaciones de notable importancia pero de carácter moral. La flaqueza de la censura se extrae al contemplar los pocos matices políticos como la transformación de la huelga de estudiantes en una protesta ante las autoridades universitarias.

CONCLUSIÓN.

En conclusión, el espíritu de la disidencia es el de la no renuncia al marco oficial en el que deseaba ser inserto, lo cual favoreció a su construcción como fuente documental del mismo. Desde ese posicionamiento, no sólo luchó contra la tiranía del sistema para intentar abrir hueco a la libertad de expresión, creando en esa batalla las huellas de la memoria. Combatió contra el propio espectador, confiando en estrategias casi subliminales que paradójicamente quería superar cuando estaban en manos del franquismo. No le mostró sólo la realidad con lenguaje documental sino con la presentación en negativo de lo que el régimen quería vender como verdad. La (re)construcción del recuerdo que permite el cine disidente partirá así de la valoración macluhaniana de la esencia de la auténtica obra artística: su poder para revelar el fondo antes que la figura. Tal y como diría Le Golf, es en el equilibrio entre lo marginal y lo oficial del que surgirá la obra cinematográfica en la que se imprimen no tanto los hechos históricos como la historia de las mentalidades que los recordarán.

NOTAS

- 1 Mucho se ha debatido sobre la vía del realismo en el cine disidente. No se ha parado de añadir calificativos a un modelo de representación que, tal y como ya advirtió María Zambrano a propósito del materialismo español, siempre ha caracterizado a nuestro arte, más allá de cualquier dependencia del neorrealismo italiano surgida irremediabilmente en cuanto se plantea su aplicación a parte del cine español de los cincuenta. Resulta pues paradójico y reduccionista que tuviésemos que seguir abordando ese logro, parcialmente identificador de la disidencia cinematográfica del franquismo, desde la multitud de etiquetas extranjerizantes como «realismo humanista zavattiniano» o «realismo crítico de Aristarco», que tantas páginas llenaron en años sucesivos revistas como *Objetivo*, *Cinema Universitario* o *Nuestro Cine*. Un estudio completo de la acción de esta tendencia en España fue realizada ya con extraordinario rigor por José Enrique MONTERDE, en su tesis, *El neorrealismo en España: tendencias realistas en el cine español*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 1992. Forma

parte pues de los objetivos de este artículo alejarse de esta perspectiva analítica, agotada tanto en su convencionalismo desde el punto de vista teórico y crítico, como en su imposibilidad de naturaleza utópica desde el punto de vista práctico –al margen de disertaciones bazinianas sobre la ontología del medio como «ventana abierta a la realidad».

- 2 [No theory of media can rise above the media themselves ... These will turn out to be what I have called «metapictures», media objects that reflect on their own constitution, or (to recall artist Robert Morris's wonderful object of minimalist Dadaism), boxes with the sound of their own making] en MITCHELL, W. J. T.: *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 210.
- 3 Frente a estas tendencias, conviene señalar que la extrapolación del neorrealismo italiano al contexto español se basó en la búsqueda de conexiones que, justificando el empleo de este modelo cinematográfico como instrumento válido para el regeneracionismo nacional en España, podía marcar a la larga una impronta paralela en la memoria histórica de los dos países.
- 4 Cifr. MITCHELL, W. J. T.: *What do pictures want?...* Op. cit., p. 210.
- 5 Vid. CAPARRÓS LERA, José María: *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza Ed., 2004.
- 6 Ibid.
- 7 Archivo General de la Administración, Ministerio de Cultura, Sección Cultura, Caja 36/3456.
- 8 Ibid.
- 9 ZUNZUNEGUI, Santos: *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós Ed., 2005, p. 15.
- 10 MONTERDE, José Enrique: *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001.
- 11 Archivo General de la Administración, Ministerio de Cultura, Sección Cultura, Caja 13134 exp. -138-50. Cita recogida por Rosa AÑOVER en su tesis *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 41.
- 12 Vid. KINDER, Marsha: *Blood Cinema: the reconstruction of national identity in Spain*, Los Ángeles, Universidad de California Press, 1993.
- 13 AÑOVER, Rosa. *La política administrativa...* Op. cit.
- 14 Archivo General de la Administración, Ministerio de Cultura, Sección Cultura, Caja 36/04753.